



Информация для цитирования:

Кихней Л. Г. Перевод Вяч. Иванова пятого сонета Микеланджело : проблема эквивалентности и переводческих трансформаций / Л. Г. Кихней, А. А. Устиновская // Научный диалог. — 2024. — Т. 13. — № 5. — С. 240—255. — DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-5-240-255.

Kikhney, L. G., Ustinovskaya, A. A. (2024). Translation of Michelangelo's Fifth Sonnet by Vyacheslav Ivanov: Issue of Equivalency and Translation Transformations. *Nauchnyi dialog*, 13 (5): 240-255. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-5-240-255. (In Russ.).



Перечень рецензируемых изданий ВАК при Минобрнауки РФ

**Перевод Вяч. Иванова
пятого сонета
Микеланджело:
проблема эквивалентности
и переводческих
трансформаций**

Кихней Любовь Геннадьевна¹
orcid.org/0000-0003-0342-7125
доктор филологических наук,
профессор,
кафедра истории журналистики
и литературы,
корреспондирующий автор
lgkihney@yandex.ru

Устиновская Алена Александровна²
orcid.org/0000-0001-5381-0777
доктор филологических наук, доцент,
кафедра иностранных языков
и межкультурной коммуникации
alyonau1@yandex.ru

¹ Московский университет
имени А. С. Грибоедова
(Москва, Россия)

² Российский государственный
университет социальных технологий
(Москва, Россия)

**Translation
of Michelangelo's Fifth
Sonnet by Vyacheslav Ivanov:
Issue of Equivalency and
Translation Transformations**

Lyubov G. Kikhney 1
orcid.org/0000-0003-0342-7125
Doctor of Philology, Professor,
Department of the History
of Journalism and Literature,
Corresponding Author
lgkihney@yandex.ru

Alena A. Ustinovskaya²
orcid.org/0000-0001-5381-0777
Doctor of Philology, Associate Professor,
Department of Foreign Languages
and Intercultural Communication
alyonau1@yandex.ru

¹ A. S. Griboyedov
Moscow University
(Moscow, Russia)

² Russian State University
of Social Technologies
(Moscow, Russia)

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Статья посвящена переводу пятого сонета Микеланджело Буонаротти, выполненному Вячеславом Ивановым в 1925 году. Источниками выступили текст перевода и рукопись оригинального текста, в которой стихотворение сопровождается авторским рисунком. Представлены результаты сопоставительного анализа перевода Иванова и дословного перевода, выполненного авторами статьи. Подчеркивается, что оригинальный замысел Микеланджело связан с деформацией структуры сонета (20 строк вместо 14, прибавлены два дополнительных tercета), резонирующей с содержанием сонета, а именно — с описанием его физических страданий и неудобных поз, в которых ему приходилось оставаться длительное время при росписи свода Сикстинской капеллы. Уделяется внимание авторскому рисунку, подчеркивающему раздвоение лирического субъекта и его сомнения в результативности своего труда. Предлагается комментарий переводческих решений этого сонета Вячеславом Ивановым, связанных с его поэтическими и эстетическими установками. Рассматривается символистское прочтение ключевой антитезы сонета: Микеланджело представляет лирического субъекта в виде «сирийского лука» (фразеологизм, обозначающий лук, который стреляет без промаха) и «кривой сербатаны», интерпретируя через образы стрелкового оружия одолевающие его сомнения. Переводчик интерпретирует эту антитезу через классический вариант противопоставления «поэта и толпы», указывая, что художник опасается осуждения и нуждается в защите.

Ключевые слова:

сонет; Микеланджело; Вячеслав Иванов; поэтика перевода; экфрасис.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

This article focuses on the translation of Michelangelo Buonarroti's fifth sonnet by Vyacheslav Ivanov in 1925. The sources used include the translated text and the manuscript of the original text, accompanied by the author's drawing. Comparative analysis results of Ivanov's translation and a literal translation by the authors are presented. It emphasizes Michelangelo's original concept related to deforming the sonnet form (20 lines instead of 14, with two additional tercets added), resonating with the sonnet's content, specifically describing his physical sufferings and uncomfortable poses while painting the Sistine Chapel ceiling. Attention is given to the author's drawing, highlighting the division of the lyrical subject and his doubts about the effectiveness of his work. Commentary is provided on Vyacheslav Ivanov's translation decisions for this sonnet, linked to his poetic and aesthetic principles. A symbolist interpretation of the sonnet's key antithesis is explored: Michelangelo portrays the lyrical subject as a "Syrian bow" (a phrase denoting a bow that never misses) and a "crooked crossbow", interpreting his doubts through images of projectile weapons overcoming him. The translator interprets this antithesis through the classical contrast of "poet and crowd", indicating that the artist fears condemnation and requires protection.

Key words:

sonnet; Michelangelo; Vyacheslav Ivanov; translation poetics; ekphrasis.



Перевод Вяч. Иванова пятого сонета Микеланджело: проблема эквивалентности и переводческих трансформаций

© Кихней Л. Г., Устиновская А. А., 2024

1. Введение = Introduction

Переводы в творчестве русских символистов представляют собой фундаментальную страницу отечественной литературы начала XX века. К их анализу и интерпретации ранее обращались такие классики переводоведения и литературоведения, как М. Л. Гаспаров [Гаспаров, 1988], В. А. Кашкин [Кашкин, 1954], В. Н. Комиссаров [Комиссаров, 2002], Ю. Д. Левин [Левин, 1985], А. В. Федоров [Федоров, 1983], Е. Г. Эткинд [Эткинд, 1963], и др.

В современном литературоведении к переводам Ин. Анненского, В. Брюсова, А. Блока, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба обращаются Н. М. Алехина [Алехина, 2014], В. Е. Багно [Багно, 1991], Т. Венцлова [Венцлова, 1991], Д. Н. Жаткин и С. Н. Морозова [Жаткин и др., 2022; Морозова и др., 2022], Э. Ю. Забаева [Забаева, 2011], Л. Г. Кихней и А. А. Устиновская [Кихней и др., 2022], А. В. Лавров и В. Н. Топоров [Лавров и др., 1987], Л. И. Никольская [Никольская, 1992], Е. С. Островская [Островская, 2005], Л. Ю. Парамонова [Парамонова, 2014] и др. Интерес к переводам отечественных поэтов и выработанным ими принципам перевода в современной науке обуславливает актуальность настоящего исследования.

При чрезвычайно подробном анализе переводов с английского и французского языка [Устиновская, 2020] переводам с итальянского уделяется существенно меньшее внимание, хотя они также представляют собой важнейшую часть отечественного поэтического и переводческого наследия. В начале XX века в советской России был начат проект «Всемирная литература», целью которого было знакомство новой аудитории с классическими произведениями, шедеврами мировой культуры. С «Всемирной литературой» сотрудничали многие поэты Серебряного века, а в дискуссиях и конференциях под эгидой издательства кристаллизовались принципы отечественной школы перевода.

Среди младших символистов к итальянским поэтам обращались В. Я. Брюсов и Вяч. Иванов. Последний вынашивал грандиозный замысел переводов «Божественной комедии» Данте, сонетов Петрарки и сонетов Микеланджело. Наиболее знаменитым сонетом из переведенных Ивановым произведений Микеланджело является пятый сонет, посвященный другу Микеланджело, Джованни из Пистойи. Сонет создан во время росписи свода Сикстинской капеллы, и в нем Микеланджело подробно описывает свои физические страдания, которые он переживал в течение этой работы. В рукописи сонет сопровождается карикатурным рисунком автора и отличается оригинальной формой: он содержит четыре терцета вместо стандартных двух.

Интересно, что в тексте Микеланджело прибегает к оригинальной символике: он сопоставляет свое тело со стрелковым оружием, выражая имплицитную надежду на то, что шедевр удастся и, при всех переживаемых трудностях, его труд будет оценен по достоинству.

Переводческие решения Вячеслава Иванова во многом меняют оригинальный замысел: в нем отсутствует выражаемая автором надежда, а также идея раздвоения личности лирического субъекта, отраженная Микеланджело в его поясняющей иллюстрации.

Перевод данного сонета Ивановым опубликован в 1995 году и практически не отрефлексирован в отечественной науке. После перевода Иванова были выполнены также стихотворные переводы Абрама Эфроса, Андрея Вознесенского и Виктора Куллэ [Куллэ, 2014], которые, в основном, ссылались друг на друга, не обращаясь к переводу Иванова. Новизна предпринятого исследования обусловлена подробным анализом выполненного Ивановым перевода и принятых поэтом переводческих решений.

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Для анализа перевода Вячеслава Иванова привлекается оригинальный текст Микеланджело и его рукопись с авторским рисунком (рис. 1). Для подробного анализа коммуникативной интенции автора использованы культурно-исторический метод, метод контекстуального анализа и метод семантического анализа текста оригинала с привлечением италоязычных комментариев к тексту.

Для прояснения переводческих интенций Иванова и его стратегии перевода выполнен авторский подстрочный перевод Микеланджело, последовательно сопоставляемый с переводом Иванова. Анализ переписки Иванова с О. А. Шор [Иванов, 1995, с. 269] показывает, что Иванов подробно осмыслил выполняемые переводы, подвёл под них философскую базу и обращался к источникам античности.

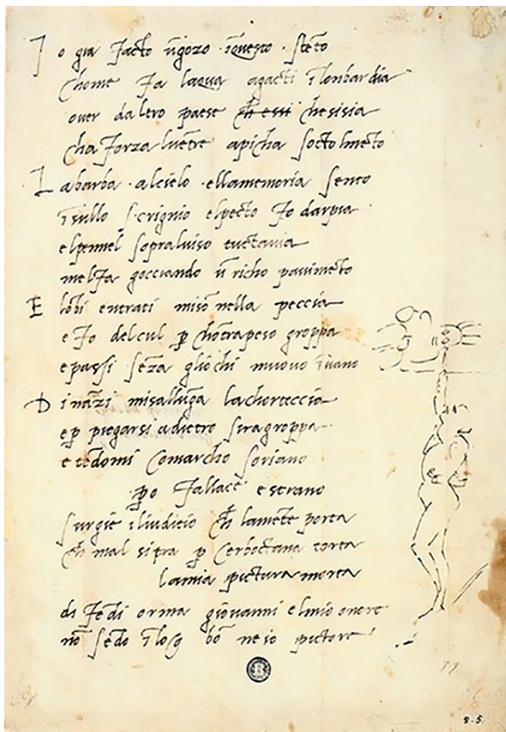


Рис. 1. Пятый сонет Микеланджело

Сонет 5 чрезвычайно физиологичен, «телесен» — в нем Микеланджело продемонстрировал свои блестящие познания в анатомии и в деформации тела, описывая не абстрактные страдания, а вполне конкретные изменения в теле и внутренних органах. Уникальная деформированная структура сонета, соответствующая идее изменения тела и раздвоения лирического субъекта, вынуждает привлекать метод визуального анализа рукописи и экзфрасиса: текст в соответствии с замыслом автора должен быть воспринят именно в комплексе с иллюстрацией. Для понимания образной системы оригинала также использован метод биографического анализа: описываемые Микеланджело реалии коррелируют с его биографией и моментами росписи свода Сикстинской капеллы.

Цель предпринятого исследования формулируется как анализ переводческой стратегии Вячеслава Иванова в ее проекции на коммуникативную интенцию автора текста.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. История создания перевода Микеланджело Вяч. Ивановым

Вячеслав Иванов выполнил перевод 8 стихотворений Микеланджело Буонаротти в 1925—1926 годах. Был запланирован перевод всего поэтического творчества художника и скульптора, однако впоследствии проект приостановили: «В официального рода письме З. Н. Райх 3 августа 1925 года, имевшем по всей видимости силу «протокола о намерениях», оговаривались точные условия заказа: “Перевод всех поэтических произведений Микель-Анджело Буонароти в количестве 3.000 (трех тысяч) строк” и “сроки представления работы” “1 апреля 1926 года”. Вяч. Иванов предполагал снабдить стихотворения комментариями, а также включить в издание письма Микеланджело и биографический очерк Кондиви «Жизнь мастера, писанная его учеником» [Иванов, 1995, с. 265]. В декабре 1925 года выяснилось, что перевод не будет оплачен, так как издательство не имеет достаточного количества денег, и полный корпус стихотворений Микеланджело так и не был переведен. А. Шишкин отмечает, что перевод всех произведений Микеланджело входит в более масштабный проект Иванова, так и оставшийся нереализованным: «Одним из практических предприятий символистов, которые стремились преодолеть изолированность русской литературной культуры, было создание новых переводов мировых классиков. В отношении Италии замечательны три ивановских проекта: параллельное прозаическое и стихотворное переложение Комедии, переводы всех поэтических сочинений Микеланджело Буонаротти и избранных сонетов из Канцоньере Франческо Петрарки» [Шишкин].

В переводы Иванова входит сонет номер 5 (по нумерации Иванова — номер 9), посвященный работе Микеланджело над росписью Сикстинской капеллы. Представляется, что данный сонет заслуживает пристального внимания по причине уникальной оригинальной задумки Микеланджело, которую в переводе воплотить не удалось. Впрочем, Вяч. Иванов сам указывает, что «в стихах можно дать только переложение», и, комментируя другой сонет — номер 3, — отмечает: «...только не называйте его стихов “неуклюжими”»: стих М. А. максимально ловок и гибок в передаче сублимностей его мысли. Он тяжел из-за своего удельного веса» [Иванов, 1995, с. 270].

В сборнике сонетов Микеланджело данный сонет — единственный, имеющий неправильную форму: в нем при двух катренах не два, а четыре терцета. Отметим, что такая форма абсолютно не характерна для сонетов — классический итальянский сонет, изобретателем которого считается Джакомо да Лентини, поэт и нотариус XIII века, содержит 14 строк, два

четверостишия и два трехстишия. Слово *сонет* восходит к латинскому *sonare* «звучать» и связано с идеей благозвучия — «quia bene sonat auribus audientium» [Вауси, 1992, с. 54] («чтобы хорошо звучало в ушах слушателей»). Ведущий сонетолог О. И. Федотов отмечает, что сонет — «самая совершенная строфическая форма» [Федотов, 2011, с. 11], причем изменения именно структуры строф минимальны.

Микеланджело выбирает для 5 сонета неправильную форму в связи с его содержанием: сонет посвящен изменениям тела лирического героя из-за его работы в неестественной позе. Весь сонет описывает деформацию тела: зоб, горб, изменения почек и кишечника и пр. Соответственно, описание деформированного, неправильного тела резонирует с неправильной, избыточной формой самого сонета.

В рукописи сонет сопровождается карикатурным изображением живописца и его рисунка (см. рис. 1). В. Успенский отмечает: «Микеланджело иронизирует над неудобством росписи свода капеллы: работать приходилось, задрав голову вверх, из-за чего страдала осанка и портилось зрение: долгое время художник даже читать мог, только держа текст над головой. Едкая ирония стихотворения состоит в том, что подробное, изощренное описание собственной гротескной анатомии является комментарием к росписи, почти полностью состоящей из прекрасных обнаженных фигур. Себя Микеланджело также изобразил обнаженным, но искаженность его фигуры не идет ни в какое сравнение с забавным уродцем, написанным им на потолке: к собственному творению меланхоличный гений еще безжалостнее, чем к себе самому» [Успенский].

При рассмотрении рукописи видно, что деформированная фигура самого Микеланджело изогнутыми острыми углами колена и бедра «указывает» на дополнительные терцеты в сонете. В рукописи Микеланджело также видна нестандартная графика двух последних терцетов: они выровнены по правому краю листа, в отличие от остальных элементов сонета. По теории В. Успенского, сонет создан в момент отчаяния: роспись капеллы начала покрываться плесенью, и прекрасные фигуры, изображенные Микеланджело, были изуродованы. Тема «избыточности», «лишних элементов» красной нитью проходит как в тексте сонета, так и в его композиционном решении.

3.2. Переводческая стратегия Вячеслава Иванова

Переводя данный сонет, Вячеслав Иванов принимает ряд интересных переводческих решений, отчасти отражающих замысел Микеланджело. Приведем полный текст сонета Микеланджело по изданию [Michelangelo, 1960] с построчным переводом Иванова [Иванов, 1995, с. 266—267]:

Оригинальный текст

I' ho già fatto un gozzo in questo stento,
coma fa l'acqua a' gatti in Lombardia
o ver d'altro paese che si sia,
c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.

La barba al cielo, e la memoria sento
in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
e 'l pannel sopra 'l viso tuttavia
mel fa, gocciando, un ricco pavimento.

E' lombi entrati mi son nella peccia,
e fo del cul per contrapeso groppa,
e' passi senza gli occhi muovo invano.

Dinanzi mi s'allunga la cortecchia,
e per piegarsi adietro si raggruppa,
e tendomi com'arco soriano.

Però fallace e strano
surge il iudizio che la mente porta,
ché mal si tra' per cerbottana torta.

La mia pittura morta
difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore.

Перевод Вяч. Иванова

Зоб [наживаю], как одмоклый кот
В ломбардских лужах. Славная работка!
Передохнуть не в силах: сперлась глотка
Как если б с подбородка рос живот.

Затылок на лопатки давит. В свод,
Нависший на нос, уперлась борода.
Круглее грудь не выпятит красotka,
А с жирной кисти краска каплет в рот.

Мне кажется, в кишки втянулись почки.
Переместились равновесья точки;
Ступаю по лесам, не глядя вниз.

Натянутой охота лопнуть коже
И мышцы так на теле напряглись,
Что на согнутый лук оно похоже.

Судите же не строже,
Чем справедливо, судьи, поворот
И выгиб тел. Стрелок, не целясь, бьет.

Джованни, доброхот,
От них ты защити мой труд бескры[лый]
Я каторжник, не живописец милый.

К первому катрену присутствует примечание: «На соседнем листе находится незаконченная переработка карандашом. Ниже под буквенными обозначения приведены варианты. а Зоб нажил я, как от простуды кот б Задана работка! с [И шея свернута] d Закинут за плечи затылок. e [И круче грудь не выпятит лебедка]» [Иванов, 1995, с. 267]. В первом терцете вместо «мне кажется» также присутствует вариант «все свернуто», вместо «переместились» — «перевернулись», а вместо 11й строки — «не сознаю, бродя, где верх, где низ».

Текст собственно сонета, завершающийся на 14-й строке, оканчивается описанием деформированного тела, два дополнительных терцета представляют собой послание другу Джованни (название сонета в рукописи Иванова — «A GIOVANNI, A QUEL PROPRIO DA PISTOIA, (durante la dipintura della volta della Sistina)» // «ДЖОВАННИ ИЗ ПИСТОЙИ (во время росписи Сикстинского свода)», в котором живописец просит строго не судить его творение.

Первый катрен целиком посвящен образу зоба (“gozzo”), который Микеланджело якобы нажил во время росписи. Следует отметить, что данный

катрен глубоко проникнут духом так называемого “*campanilismo*” («духа родной колокольни») — характерного для итальянской языковой картины мира пренебрежительного отношения к жителям других городов [*Campanilismo*]. Неотчуждаемой частью итальянской культуры является представление о превосходстве родного города над другими, восходящее к периоду многочисленных войн между городами-государствами в период Возрождения. В 1425—1454 годах на территории Италии развернулись так называемые Ломбардские войны, в которых родной город Микеланджело — Флоренция — враждовал с Ломбардией. В первом катрене для описания зоба Микеланджело обращается к образу «ломбардских котов» (иносказательное название жителей Ломбардии), у которых от некачественной воды якобы растет зоб. «Во всех известных мне переводах (не только на русский) в первой строфе фигурируют злосчастные ломбардские кошки, у которых, вследствие потребления дурной воды, вырос зоб. Ветеринарные справочники в определении загадочной болезни не помогут. Дело в том, что “ломбардскими котами” именовали самих жителей Ломбардии — приблизительно так же, как у нас говорят о “русских медведях”. Многие ломбардцы в ту пору впрямь страдали от зоба — болезни щитовидной железы, вызванной недостатком йода в местных источниках» [Куллэ, 2014]. Дословно в первом катрене говорится следующее:

*У меня от этой невзгоды уже зоб,
как у ломбардских котов от воды
или это у жителей какой-то другой страны
брюхо напоздает на подбородок.*

(Здесь и далее буквальный перевод наш. — Л. К., А. У.)

Как видим, Вячеслав Иванов, во-первых, прочитывает образ «кота» в прямом смысле, во-вторых, полностью элиминирует присутствующее в оригинале высмеивание жителей другого региона. Иванов долгое время проживал в Италии и, несомненно, сталкивался с проявлениями “*campanilismo*” в быту. В то же время перевод делается для советской аудитории, которой предлагается скорее прикоснуться к духу гения Микеланджело, чем вникнуть в его шутки над жителями другого региона. А. В. Ламзина отмечает, что принципы перевода 1920-х годов, сформулированные Н. С. Гумилевым и продолженные его соратниками по издательству «Всемирная литература», в теории подразумевали максимальное следование оригиналу вплоть до сохранения фонетики, просодики и ритмики, на практике же зачастую подвергались существенной редактуре [Ламзина, 2020, с. 235—236]. «Приглаживание» текстов, элиминирование неудобных вопросов

впоследствии стало одной из узнаваемых особенностей школы советского перевода.

Второй катрен продолжает тематику изуродованного тела, намеченную в первом. Дословный перевод звучит следующим образом:

Борода уперлась в небо, затылок
на горбу, грудь, как у гарпии,
а с кисти на лицо все это время
капает краска, образуя толстый слой.

Иванов для описания выгнутой груди обращается в беловом варианте к образу «красотки», в черновиках — «лебедки». Микеланджело же имел в виду именно гарпию, чудовище — полуженщину-полуптицу, которая изображалась на античных вазах с выпяченной грудью. Переводчик в данном случае продолжает намеченную выше стратегию «облагораживания» текста: грубая физиологичность Микеланджело, который подробно описывает телесные страдания, уравнивается у Иванова поэтическими образами, обладающими позитивными коннотациями — лебедь вместо гарпии. «Жирной» (“fisso”) в оригинале является не сама кисть, а тот слой краски, который с нее накапал на лицо художника.

Далее два терцета завершают физиологическую тематику:

*Мои почки втянулись в кишечник,
мой зад служит противовесом,
я шагаю, не глядя, куда ступаю.*

*У меня натянута вся кожа,
она скручивается, когда я отклоняюсь назад,
и я натянут, как сирийский лук.*

Наиболее интересным в данных терцетах представляется образ «сирийского лука». Как указывает итальянский комментатор сонета [Buonapotti, 1992, с. 71], «сирийский лук» — фразеологизм, означающий не «лук из Сирии», а «непобедимый лук», «непромахивающийся лук».

Представляется, что этот образ — ключевой для сонета Микеланджело. Несмотря на все невзгоды и проблемы, он сравнивает себя в завершении сонетной композиции с луком, который всегда попадает в цель, — то есть указывает, что роспись все равно удастся, работа будет завершена успешно. В целом, великий живописец оказался прав — роспись свода Сикстинской капеллы считается вершиной его творчества.

Далее два дополнительных терцета, адресованных Джованни, указывают на то, что судьи могут неверно интерпретировать шедевр Микеланджело и его необходимо защитить от нападков. Причем вновь используется образ оружия — сербатаны, прототипа духового ружья, трубки, из которой стреляли шариками, вставив ее в рот.

*Но ошибочным и странным
бывает суждение, которое приносит нам ум,
которому плохо от кривой сербатаны.*

«Кривая сербатана» («serbottana torta») — это все то же деформированное и изогнутое тело несчастного живописца. Его мозг плохо снабжается кровью из-за неестественного положения тела, и он не может верно судить о своем творении. Вячеслав Иванов, судя по использованному образу «стрелок, не целясь, бьет», понял коммуникативную интенцию Микеланджело, но не нашел адекватных средств ее передачи. Тело живописца, его рабочий инструмент — это одновременно и «непобедимый лук», и «кривая сербатана», то есть гений борется в нем с тяжелыми физическими нагрузками.

Последний терцет — обращение к Джованни, который призван защитить Микеланджело:

*Мою мертвую картину
защити, Джованни, и мою честь,
я не на своем месте, я не живописец.*

Микеланджело имеет в виду, что сам себя он идентифицирует как скульптора, а не живописца и выполнять работу по росписи ему чрезвычайно тяжело. Плоская (в отличие от объемной скульптуры) живопись представляется ему мертвой — не случайно на его наброске сам живописец изображен относительно реалистично (он объемен), а его рисунок — деформированный уродливый контур, отдаленно напоминающий человека.

Иванов обращается к образу тяжелого труда, переводя слова Микеланджело как «я каторжник». Также он вводит образ неких неназванных «судей», «их», от которых необходимо защитить труд живописца — как если бы Микеланджело подвергался осуждению толпы. Однако в оригинальном тексте присутствует иной смысл: Микеланджело просит защиты от самого себя, от своего искаженного суждения. Он как бы раздваивается: изуродованное тело и непобедимый гений, «сирийский лук», не знающий промаха. Это отражает рисунок, на котором пропорциональная фигура соседствует с искаженной и деформированной.

4. Заключение = Conclusions

Следует отметить, что эксперименты с формой сонета в итальянской культуре эпохи Возрождения были связаны, главным образом, со схемой рифмовки и наличием коды [Bausi, 1993]. Микеланджело, по-видимому, первый поэт, который сознательно искажил классическую структуру, отображая тем самым деформацию физического тела и задвигание образа лирического субъекта, причем для прояснения своего замысла он обратился к иллюстрации.

Вячеслав Иванов при переводе текста сосредоточился на описании физиологических изменений, действительно составляющих основную идею произведения. В то же время он не вполне верно интерпретировал ключевые строчки двух дополнительных терцетов. У Иванова они считаны через оптику классической антитезы «поэта и толпы»: мастер создает шедевр, но боится неверного суждения судей. Микеланджело же боролся с самим собой, демонстрируя это через противопоставление двух фигур на рисунке, двух видов стрелкового оружия в тексте: прекрасного лука и кривой сербатаны.

Ключевой для концовки сонета образ стрелка Иванов интерпретирует как «стрелок, не целясь, бьет», тем самым ориентируясь на символ слепого стрелка, не способного поразить цель. Опираясь на образы стрелкового оружия, он, тем не менее, представляет авторскую интерпретацию, которая, как продемонстрировал проведенный анализ, не коррелирует с интерпретацией данного символа самим Микеланджело.

Представляется, что при сходстве жизненных обстоятельств написания текста оба творца — поэт и переводчик — проявили своеобразное визионерство. Как Микеланджело с трудом расписывал капеллу, не зная итогового результата и борясь с физическими недугами и плесенью, покрывшей роспись, так и Вячеслав Иванов работал над переводами, не зная, удастся ли цельный проект, сможет ли он перевести весь корпус произведений Микеланджело. В итоге скульптор и живописец эпохи Возрождения провидит успех своего проекта, выражая это через символ «сирийского лука» — лука, не знающего промаха. Поэт Серебряного века же создает художественный образ принципиально иного толка — безнадежный образ «слепого стрелка», который не видит, куда стреляет, и априори не может попасть в цель, тем самым подражая тщетность своих усилий.

Отдельного внимания заслуживает корреляция текста и тела в интерпретации которой нам видится одно из ключевых отличий оригинала и перевода. Если у Микеланджело текст изоморфен человеческой телесности (что в целом соответствует античному духу, реанимированному в эпоху Возрождения), то Вяч. Иванов нивелирует этот физиологизм. Мы полагаем, что данное различие связывается со спецификой художественного



миромоделирования, которое, в свою очередь, соотносится с культурным контекстом. Так, в сонете Микеланджело реализуется антропоцентризм Возрождения, в рамках которого человеческое тело наделяется высокой семиотической значимостью, в то время как перевод Вяч. Иванова генетически произведен от символистской картины мира, выхолащивающей из символа его «физическое» содержание.

С нейтрализацией физиологического компонента коррелирует и другая особенность перевода: Иванов как будто избегает национально-культурной конкретики. Тем самым он делает сонет Микеланджело более «пустотным» и семантически размытым. В терминах логики поэт-символист как будто увеличивает семантический *объем* сонета, но при этом «обедняет» его *содержание*. Эта авторская стратегия также в целом соответствует миромоделирующим символистским установкам, в рамках которых символ и шире — художественное произведение — понимались как вечные знаки, тяготеющие к архетипике, лишенной национально-культурной специфики.

Отсюда и более абстрактная топика перевода Иванова: если Микеланджело в своем сонете рисует конкретную ситуацию, обнаруживающую свои истоки в биографическом опыте, то Иванов, ведомый иными, символистскими установкам, как будто трансформирует исходный биографизм поэтического текста, интерпретируя биографическую составляющую через более общий культурный код.

Таким образом, выявленные переводческие трансформации оказываются культурно относительными и связываются со спецификой исходных моделей мира. Это приводит к своеобразному парадоксу: обычно переводчик использует систему переводческих трансформаций для того, чтобы максимально сохранить дух оригинала. В случае с переводом сонета Вяч. Иванова — строго противоположная ситуация: система обнаруженных трансформаций указывает на то, что Иванов как будто «подстраивает» текст под свою картину мира и создает не столько прямой перевод, сколько символистскую адаптацию.

Заявленный вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.	Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.
---	---

Литература

1. *Алехина Н. М.* Переводы Иннокентия Анненского из Леконта де Лиля : русское Возрождение античного мифа / Н. М. Алехина // Вестник Томского государственного университета. — 2014. — № 378. — С. 10—16.



2. Багно В. Е. Федор Сологуб — переводчик французских символистов / В. Е. Багно // На рубеже XIX и XX веков : Из истории международных связей русской литературы. — Ленинград : Наука, 1991. — С. 129—219.
3. Венцлова Т. Вячеслав Иванов и Осип Манделштам — переводчики Петрарки : (на примере сонета СССХI) / Т. Венцлова // Русская литература. — 1991. — № 4. — С. 192—200.
4. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм / М. Л. Гаспаров // Поэтика перевода. — Москва : Радуга, 1988. — С. 29—62.
5. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм / М. Л. Гаспаров // Поэтика перевода. — Москва : Радуга, 1988. — С. 29—62.
6. Жаткин Д. Н. Творчество Дж. Байрона в литературно-критическом осмыслении К. И. Чуковского / Д. Н. Жаткин, С. Н. Морозова // Палимпсест. Литературоведческий журнал. — 2022. — № 1 (13). — С. 18—39.
7. Забаева Э. Ю. Эдгар По и старшие символисты / Э. Ю. Забаева. — Москва : Изд-во Гос. областного ун-та, 2011. — 229 с.
8. [Иванов Вяч.] Стихотворные переложения из Микеланджело Буанаротти Вяч. Иванова / Публ. О. А. Кузнецовой и А. Б. Шишкина // Russica Romana. — 1995. — Vol. II. — С. 261—270.
9. Кашкин И. А. О методе и школе советского художественного перевода / И. А. Кашкин // Знамя. — 1954. — № 10. — С. 141—153.
10. Кихней Л. Г. Пьеса Д'Аннунцио «Франческа да Римини» в переводческой интерпретации В. Я. Брюсова и Вяч. Иванова / Л. Г. Кихней, А. А. Устиновская // Филологический класс. — 2022. — Т. 27. — № 2. — С. 88—99.
11. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. — Москва : ЭСТ, 2002. — 424 с. — ISBN 5-93386-030-1.
12. Куллэ В. И. высохшая ветвь приносит плод... / В. И. Куллэ // Новый мир. — 2014. — № 8. — С. 127—139.
13. Лавров А. В. Блок переводит прозу Гейне / А. В. Лавров, В. Л. Топоров // Литературное наследство. — Москва : Наука, 1987. — С. 658—665.
14. Ламзина А. В. Перевод Н. С. Гумилевым сонетов У. Шекспира : дешифровка биографических подтекстов / А. В. Ламзина // Вестник Тверского гос. Ун-та. Серия : Филология. — 2020. — № 3 (66). — С. 235—241.
15. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода / Ю. Д. Левин. — Ленинград : Наука, 1985. — 299 с.
16. Морозова С. Н. Русская переводческая рецепция Шекспира в XIX — начале XX века в литературно-критическом восприятии К. И. Чуковского / С. Н. Морозова, Д. Н. Жаткин // Россия в мире : проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XIII Международной научно-практической конференции. — Москва-Пенза : [б. и.], 2022. — С. 67—76.
17. Никольская Л. И. Поэзия Д. Г. Байрона и П. Б. Шелли в России конца XIX — начала XX века : автореферат диссертации ... доктора филологических наук : 10.01.05 / Л. И. Никольская. — Москва, 1992. — 44 с.
18. Островская Е. С. Французские поэты в рецепции И. Анненского. Ш. Леконт де Лиль / Е. С. Островская // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. — 2005. — № 5. — С. 22—36.
19. Парамонова Л. Ю. Французский символизм по-русски : анализ индивидуально-го стиля в переводах стихотворения “Il pleure dans mon coeur...” П. Верлена / Л. Ю. Парамонова // Филологический класс. — 2014. — № 2 (36). — С. 73—77.



20. Успенский В. Карикатура Микеланджело на самого себя [Электронный ресурс] / В. Успенский. — Режим доступа : <https://arzamas.academy/micro/caricature/6> (дата обращения 27.04.2024).

21. Устиновская А. А. Перевод как диалог традиций и культур («Анакреонтическая песенка» Н. С. Гумилева) / А. А. Устиновская // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 4. — С. 288—305. — DOI: 10.15393/j9.art.2020.8722.

22. Федоров А. В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики / // Он же. Искусство перевода и жизнь литературы : очерки. — Ленинград : Советский Писатель, 1983. — С. 188—204.

23. Федотов О. И. Сонет / О. И. Федотов. — Москва : РГГУ, 2011. — 601 с. — ISBN 978-5-7281-1172-6.

24. Шшишкин А. Вячеслав Иванов и Италия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/biografiya/shishkin-ivanov-i-italiya.htm> (дата обращения 27.04.2024).

25. Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод / Е. Г. Эткинд. — Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1963. — 432 с.

26. Bausi F. *La metrica italiana* / F. Bausi, M. Martelli. — Firenze : Le Lettere, 1993. — 352 p.

27. Buonarroti M. *Rime* / M. Buonarroti. — Bari : Gius, Laterza & Figli, 1960. — 559 p.

28. Buonarroti M. *Rime e Lettere di Michelangelo, a cura di Paola Mastrocola* / M. Buonarroti. — Torino : UTET («Classici italiani»), 1992. — 698 p.

29. *Campanilismo* : che cosa significa e da cosa deriva questo termine? [Electronic resource]. — Access mode : <https://www.immobiliare.it/news/campanilismo-che-cosa-significa-e-da-cosa-deriva-questo-termini-139127/> (accessed 27.04.2024).

Статья поступила в редакцию 02.05.2024,
одобрена после рецензирования 06.06.2024,
подготовлена к публикации 15.06.2024.

References

- Alyokhina, N. M. (2014). Translations of Innokenty Annensky from Leconte de Lisle: the Russian Renaissance of ancient myth. *Bulletin of Tomsk State University*, 378: 10—16. (In Russ.).
- Bagno, V. E. (1991). Fedor Sologub — translator of French symbolists. In: *At the turn of the XIX and XX centuries: From the history of international relations of Russian literature*. Leningrad: Nauka. 129—219. (In Russ.).
- Bausi, F. (1993). *La metrica italiana*. Firenze: Le Lettere. 352 p. (In Ital.).
- Buonarroti, M. (1960). *Rime*. Bari: Gius, Laterza & Figli. 559 p. (In Ital.).
- Buonarroti, M. (1992). *Rime e Lettere di Michelangelo, a cura di Paola Mastrocola*. Torino: UTET («Classici italiani»). 698 p. (In Ital.).
- Campanilismo*: che cosa significa e da cosa deriva questo termine? Available at: <https://www.immobiliare.it/news/campanilismo-che-cosa-significa-e-da-cosa-deriva-questo-termini-139127/> (accessed 27.04.2024). (In Ital.).
- Etkind, E. G. (1963). *Poetry and translation*. Moscow; Leningrad: Soviet writer. 432 p. (In Russ.).
- Fedorov, A. V. (1983). Innokenty Annensky as a translator of lyrics. In: *He. The art of translation and the life of literature: essays*. Leningrad: Soviet Writer. 188—204. (In Russ.).
- Fedotov, O. I. (2011). *Sonnet*. Moscow: RGGU. 601 p. ISBN 978-5-7281-1172-6. (In Russ.).
- Gasparov, M. L. (1988). Bryusov and literalism. In: *Poetics of translation*. Moscow: Raduga. 29—62. (In Russ.).



- Gasparov, M. L. (1988). Bryusov and literalism. In: *Poetics of translation*. Moscow: Raduga. 29—62. (In Russ.).
- [Ivanov Vyach.] Poetic arrangements from Michelangelo Buanarotti Viach. Ivanova. (1995). *Russica Romana, II*: 261—270. (In Russ.).
- Kashkin, I. A. (1954). On the method and school of Soviet literary translation. *Banner*, 10: 141—153. (In Russ.).
- Kihney, L. G., Ustinovskaya, A. A. (2022). D'Annunzio's play "Francesca da Rimini" in the translation interpretation by V. Ya. Bryusov and Viach. Ivanova. *Philological class*, 27 (2): 88—99. (In Russ.).
- Komissarov, V. N. (2002). *Modern translation studies*. Moscow: EST. 424 p. ISBN 5-93386-030-1. (In Russ.).
- Kulle, V. I. (2014). The dried branch bears fruit ... *Novy Mir*, 8: 127—139. (In Russ.).
- Lamzina, A. V. (2020). N. S. Gumilev's translation of W. Shakespeare's sonnets: deciphering biographical subtexts. *Bulletin of the Tver State University. Un-ta. Series: Philology*, 3 (66): 235—241. (In Russ.).
- Lavrov, A. V., Toporov, V. L. (1987). Blok translates Heine's prose. In: *Literary heritage*. Moscow: Nauka. 658—665. (In Russ.).
- Levin, Y. D. (1985). *Russian translators of the XIX century and the development of literary translation*. Leningrad: Nauka. 299 p. (In Russ.).
- Morozova, S. N., Zhatkin, D. N. (2022). Russian translation reception of Shakespeare in the XIX — early XX century in the literary and critical perception of K. I. Chukovsky. In: Russia in the world: problems and prospects of development of international cooperation in humanitarian and social the sphere. In: *Materials of the XIII International Scientific and Practical Conference*. Moscow-Penza: [b. i.]. 67—76. (In Russ.).
- Nikolskaya, L. I. (1992). *The poetry of D. G. Byron and P. B. Shelley in Russia of the late XIX — early XX century*. Author's abstract of Doct. Diss. Moscow. 44 p. (In Russ.).
- Ostrovskaya, E. S. (2005). French poets in the reception of I. Annensky. Sh. Leconte de Lisle. *Bulletin of the Moscow University. Series 9. Philology*, 5: 22—36. (In Russ.).
- Ouspensky, V. *Michelangelo's caricature of himself*. Available at: <https://arzamas.academy/micro/caricature/6> (accessed 27.04.2024). (In Russ.).
- Paramonova, L. Y. (2014). French symbolism in Russian: an analysis of individual style in translations of the poem "Il pleure dans mon coeur..." by P. Verlaine. *Philological class*, 2 (36): 73—77. (In Russ.).
- Shishkin, A. *Vyacheslav Ivanov and Italy*. Available at: <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/biografiya/shishkin-ivanov-i-italiya.htm> (accessed 04/27/2024). (In Russ.).
- Ustinovskaya, A. A. (2020). Translation as a dialogue of traditions and cultures ("Anacreontic song" by N. S. Gumilev). *Problems of historical poetics*, 18 (4): 288—305. DOI: 10.15393/j9.art.2020.8722. (In Russ.).
- Venclova, T. (1991). Vyacheslav Ivanov and Osip Mandelstam — Petrarch's translators: (on the example of the CCCXI sonnet). *Russian Literature*, 4: 192—200. (In Russ.).
- Zabaeva, E. Y. (2011). *Edgar Poe and the senior symbolists*. Moscow: Publishing House of the State Regional University. 229 p. (In Russ.).
- Zhatkin, D. N. (2022). Creativity of J. Byron in the literary and critical understanding of K. I. Chukovsky. *Palimpsest. Literary journal*, 1 (13): 18—39. (In Russ.).

*The article was submitted 02.05.2024;
approved after reviewing 06.06.2024;
accepted for publication 15.06.2024.*